

Κώστας Παπαϊωάννου

Η τέχνη εναντίον του μηδενός

Εισαγωγή για την τέχνη της αντίστασης στη Σοβιετική Ένωση

Στις 15 Σεπτεμβρίου 1974, ένα οικόπεδο των νοτίων προαστίων της Μόσχας αποτέλεσε το θέατρο άνευ προηγουμένου σκηνών απαράμιλλης βίας στα χρονικά της τυραννίας.

Καμιά εικοσαριά ζωγράφοι, που εκπροσωπούσαν διάφορες τάσεις της σύγχρονης τέχνης και που δεν είχαν άλλο κοινό εκτός από την άρνησή τους να υποταχτούν στους κανόνες της επίσημης «τέχνης», επέλεξαν αυτή την αλάνα για να εκθέσουν τα έργα τους. Αφού περίμεναν μάταια την άδεια (ή την απαγόρευση) για να οργανώσουν εκείνο το μικρό υπαίθριο «σαλόνι», αυτοί οι «μη επίσημοι» καλλιτέχνες, συνοδευόμενοι από μερικές εκατοντάδες φίλους και περίεργους, συγκεντρώθηκαν στην επιλεγμένη τοποθεσία με τα έργα τους. Τους υποδέχτηκαν κάποιοι γεροδεμένοι τύποι με πολιτικά, που τους εξήγησαν ότι η έκθεσή τους δεν μπορούσε να λάβει χώρα επειδή οι κάτοικοι της γειτονιάς είχαν αποφασίσει να αφιερώσουν εκείνη ακριβώς την ημέρα στη μετατροπή της αλάνας σε «πολιτιστικό πάρκο». Κάδοι για μπάζα, τέσσερις μπουλντόζες, βυτία ποτίσματος του δήμου και ένας οδοστρωτήρας ανέλαβαν αμέσως δράση, ορμώντας στον κόσμο για να τον διαλύσουν, καταβρέχοντάς τον με παγωμένο νερό, θάβοντας τους πίνακες κάτω από κυβικά μέτρα λάσπης, ενώ οι «κάτοικοι της γειτονιάς» ξυλοκοπούσαν τους ζωγράφους και τους φίλους τους. Το όλο γεγονός αποκορυφώθηκε με την πυρά που οι ιδρυτές του «πολιτιστικού πάρκου» άναψαν για να κάψουν τους μη ορθόδοξους καμβάδες. Πέντε συμμετέχοντες, μεταξύ των οποίων ο *Όσκαρ Ράμπιν*, ο διοργανωτής της έκθεσης, συνελήφθησαν...

Αυτό συνέβη, επαναλαμβάνουμε, στις 15 Σεπτεμβρίου του σωτήριου έτους 1974 στη Μόσχα.

---

* Απόσπασμα από τη συνεισφορά του Κ. Παπαϊωάννου στο συλλογικό έργο *L'art contre la totalitarisme*, (Η τέχνη κατά του ολοκληρωτισμού), που εκδόθηκε στο Παρίσι, μετά τον θάνατό του, από τις εκδόσεις André Sauret το 1984.

Λίγο αργότερα, και σαν για να εξηγήσει αυτόν τον περίεργο τρόπο εκπόνησης των «πάρκων πολιτισμού», η *Πράβντα*, όργανο του σοβιετικού Κ.Κ., δημοσίευσε, στις 28 Οκτωβρίου 1974, ένα βίαιο άρθρο του *Γιούρι Νιεκόροτσεφ*, «κριτικού τέχνης» εξαιρετικά εκτιμώμενου από τις αρχές, κατά της σύγχρονης τέχνης και του «μοντερνισμού» γενικά, ως μια άκρως σοβαρής εκτροπής, της οποίας «*ο σκοπός είναι να παραχαράσσει με κάθε τρόπο την πραγματικότητα του έξω κόσμου*». Μάθαμε έτσι ότι «*οι μοντερνιστικές τάσεις δεν είναι το ακίνδυνο παιχνίδι της φαντασίας των καλλιτεχνών, αλλά είναι εχθρικές προς το δημοκρατικό και σοσιαλιστικό κίνημα, επικίνδυνες λόγω της επίδρασής τους στη νεολαία και τα αδύναμα πνεύματα*». «*Η υποτίμηση της βλάβης που προκαλεί ο μοντερνισμός, ισοδυναμεί με την εξάπλωση μιας ασθένειας (sic) που καταστρέφει τον ηθικό ψυχισμό*», καταλήγει η *Πράβδα*, η οποία αντιπαραθέτει στη «*μαγεία (sic) του μοντερνισμού*» τον «*ρεαλισμό*», «*που επιβεβαιώνεται συνεχώς μεταξύ των μαζών, αναπτύσσοντας τις επαφές τους με τα δημοκρατικά στρώματα του κοινού*»...

Εδώ και μισό αιώνα ακούμε στην Ε.Σ.Σ.Δ. αυτή την «ξύλινη γλώσσα», ανούσια και σκοταδιστική: πώς φτάσαμε εκεί; Για να εξηγήσουμε αυτά τα αναθέματα (και την τρομακτική πραγματικότητα που προϋποθέτουν), αναλογιζόμαστε την «προσωπολατρία» και τα αποτελέσματά της. Αλλά ο Στάλιν είναι νεκρός για περισσότερο από ένα τέταρτο του αιώνα. Πώς να εξηγήσουμε το γεγονός ότι κατά τα φαινόμενα δεν έχει αλλάξει τίποτα στην επίσημη καλλιτεχνική ζωή της τεράστιας αυτής χώρας; Μιλάμε συχνά για τα συνδυασμένα αποτελέσματα της προαιώνιας καθυστέρησης και της τσαρικής κληρονομιάς. Αλλά τίποτα πιο ψευδές! Σε ποια «υπανάπτυκτη» χώρα, κατά τον τρόπο που ορίζεται από τους στατιστικολόγους του ΟΗΕ, οι μπουλντόζες γίνονται αντιληπτές ως ένα όπλο κριτικής της τέχνης; Και πώς είναι δυνατόν να θεωρήσουμε την προ του 1930 Ρωσία και *ειδικά* την προ του 1917 ως μια χώρα πολιτιστικά «καθυστερημένη»;

Τότε που η Ρωσία ήταν κοσμοπολίτικη...

Στην Παγκόσμια Έκθεση του 1900, η ρωσική τέχνη θεωρούνταν ακόμα επίγονος της δυτικής τέχνης –με τον *Μαλιάβιν* (1869-1940), αυτόν τον «Ρώσο Γιάκομπ Γιόρντενς», τον *Σέροφ* (1865-1911), τον «Ρώσο Τζον Σίνγκερ Σάρτζεντ» και τον *Ριέπιν* (1844-1930), τον «Κοζάκο Φρανς Χαλς». Δέκα χρόνια αργότερα, η Μόσχα και η Πετρούπολη είχαν γίνει πρωτεύουσες της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Όσο παράδοξο κι αν φαίνεται, είναι πρώτα στην «καθυστερημένη» Ρωσία που ο Σεζάν γνώρισε τη δόξα και σε δύο Μοσχοβίτες εμπόρους οφείλουμε την πιο εντυπωσιακή συλλογή αριστουργημάτων του ιμπρεσιονισμού, του ναβισμού[1], του φοβισμού και του πρώιμου κυβισμού. Έχοντας συγκεντρώσει πολλές εκατοντάδες έργα των Σεζάν, Γκογκέν, Βαν Γκογκ, Μονέ και Ρενουάρ, Μπονάρ και Βιγιάρ, Ματίς και Πικάσο, οι συλλογές των Σεργκέι Σού-

[1] Ο «ναβισμός» (από την εβραϊκή λέξη «ναμπί» = προφήτης υπήρξε καλλιτεχνικό ρεύμα, παραπλήσιο του συμβολισμού και του συνθετισμού που εμφανίστηκε το 1888 με αφετηρία τον ζωγραφικό πίνακα του Paul Sérusier (1864-1927) «Το φυλακτό», επηρεασμένο από τον Γκωγκέν. (σ. τ. μ.)

κιν και Μοροζόφ ήταν απαράμιλλες εκείνη την εποχή και αποτελούσαν για την υψηλή κοινωνία της Μόσχας, ένα είδος κορυφής της πιο μοντέρνας ζωγραφικής.

Πλάι σε αυτούς τους μαικήνες, βρίσκουμε τον *Ντιαγκίλεφ*, τα μπαλέτα του, το περιοδικό του *Μιρ Ισκούστβα* (*Ο Κόσμος της Τέχνης*, 1898 - 1904) στην Αγία Πετρούπολη και μια πλειάδα καλλιτεχνών που επρόκειτο να επαναστατικοποιήσουν την τέχνη του ντεκόρ του θεάτρου όχι μόνο στη Ρωσία, αλλά σε ολόκληρο τον κόσμο: Μπακστ, Μπενουά, Ραίριχ, Γκοντσάροβα. Μέσω αυτών, η λαϊκή τέχνη, η μόνη αυθεντική κοσμική τέχνη της Ρωσίας, αποκαταστάθηκε, αναβαθμίστηκε και ενσωματώθηκε στην Τέχνη και, επίσης μέσω αυτών, η ρωσική τέχνη, επιτέλους ενήλικη, άσκησε, για πρώτη φορά, μια επιρροή στη δυτική τέχνη.

Ένας άλλος μαικήνας, ο Μοσχοβίτης έμπορος *Ριαμπουσίνσκι*, θα εκδίδει, μεταξύ του 1906 και 1909, το *Χρυσόμαλλο Δέρας*, πολυτελές περιοδικό που κυκλοφορεί ρωσικά και γαλλικά, και το 1908 θα οργανώσει την πρώτη (και τελευταία) έκθεση φοβικής τέχνης σε ρωσικό έδαφος. Από το 1909 ως το 1914, η Μόσχα γίνεται ο τόπος συνάντησης των πιο επαναστατικών τάσεων στην ευρωπαϊκή τέχνη. Ο γαλλικός κυβισμός αναμειγνυόταν με τον ιταλικό φουτουρισμό, ενώ ο *Καντίνσκι* και οι Ρώσοι φίλοι του ίδρυαν τον σύλλογο που θα εξέδιδε το *Blaue Reiter* του Μονάχου και ο Απολινέρ προλόγιζε την έκθεση «Rayonist[2]» του *Λαριόνοφ* και της *Γκοντσάροβα* στο Παρίσι. Είναι η εποχή όπου ο κυβισμός, εξαρθρώνοντας το αντικείμενο, προσέδιδε στη ζωγραφική μια νέα λειτουργία και όπου η βιομηχανική κοινωνία αποκτούσε συνείδηση των προβλημάτων της τελεολογίας και του ορθολογισμού που τη χαρακτηρίζουν, τα οποία διατύπωσαν και εκδήλωσαν οι Ρώσοι καλλιτέχνες που σημάδεψαν περισσότερο τον αιώνα μας: *Καντίνσκι, Σαγκάλ, Μαλεβιτς, Τάτλιν, Ροντσένγκο, Λισίτσκι, Αρτσιπένκο* –ίσως ο μεγαλύτερος γλύπτης του κυβισμού– οι αδελφοί *Πέφσνερ*, οι *Άντον* και *Γκάμπο*, για να μη μιλήσουμε για τους Στραβίνσκι, Προκόφιεφ, Μέγιερχολντ ή Αϊζενστάιν, ή τον εκπληκτικό *Κονσταντίν Μέλνικοφ*, τον δημιουργό του ρωσικού περιπτέρου στην Έκθεση Διακοσμητικών Τεχνών του Παρισιού, το 1925.

Η ταχύτητα με την οποία ο Μαλέβιτς (1878-1935) πέρασε από τον ιμπρεσιονισμό στον φοβισμό και από τον κυβοφουτουρισμό στη γεωμετρική αφαίρεση του σουπρεματισμού αντικατοπτρίζει τον πυρετό της εποχής. Ο Ντιαγκίλεφ έγραψε το 1913:

> Στη Μόσχα, μέσα σ' ένα μήνα γεννιούνται είκοσι σχολές. Ο φουτουρισμός, ο κυβισμός, πλέον είναι η αρχαιότητα, η προϊστορία. Σε τρεις μέρες, είμαστε πυροσβέστες. Ο μοτορισμός εκθρονίζει τον αυτοματισμό, για να ξεπεραστεί από τον τρεπιδισμό και τον βιμπρισμό, που σύντομα εξαφανίζεται, επειδή προκύπτει ο πλανισμός, ο σερενισμός, ο εξασερμπισμός, ο ομνισμός και ο νεϊσμός. Εκθέσεις οργανώνονται σε παλάτια και σοφίτες. Δούκισσες θαυμάζουν, σε πατάρια, πίνακες νεκαιριστικούς, υπό το φέγγος τεσσάρων κεριών τοποθετημένων κατάχαμα. Και οι μεγαλοϊδιοκτήτες λαμβάνουν μαθήματα μεταχρονισμού κατ' οίκον.

Μέσα σε αυτόν τον αναβρασμό ιδεών και

2 Αφηρημένη ζωγραφική που εμπνέεται από την ακτινοβολία ραδιενεργών υλικών [fr.wikipedia.org/wiki/Rayonnisme, 18/10/17]. (σ.τ. μ.)

επινοήσεων, η Οκτωβριανή Επανάσταση θα επιτρέψει στους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας να γίνουν «κατασκευαστές» και να δημιουργήσουν, μέσα στον ενθουσιασμό τους, τις φόρμες μιας «νέας ζωής» για τον «νέο άνθρωπο» που υποσχόταν η ιδεολογία και για τον οποίο ο Τρότσκι έλεγε (*Λογοτεχνία και επανάσταση*, 1924): «Θα είναι ασύγκριτα πιο δυνατός, πιο σώφρων και πιο οξυδερκής. Το σώμα του θα γίνει πιο αρμονικό, οι κινήσεις του πιο ρυθμικές, η φωνή του πιο μουσική...».

Η πρωτοπορία στην εξουσία

Με τους ρεαλιστές ζωγράφους, – συμπεριλαμβανομένων των ποπουλιστών περεντβέζνικι (πλανόδιοι) που, από το 1870, προσφέρονταν να «φέρουν την τέχνη στον λαό» με ανεκδοτολογικούς και διδακτικούς πίνακες–, να έχουν περάσει στη σκιά, είτε επειδή ήταν συνδεδεμένοι με τους επίσημους θεσμούς του τσαρισμού είτε επειδή είχαν εκτεθεί ως αντιδραστικοί, θα είναι πλέον οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, φουτουριστές ή αφηρημένοι, «σουπρεματιστές» ή «κονστρουκτιβιστές», που θα μεταβληθούν στους «επίσημους» καλλιτέχνες καθ’ όλη τη λεγόμενη την περίοδο «ηρωική» του «πολεμικού κομμουνισμού» (1918-1921). Όπως θα πει ο «κονστρουκτιβιστής» Ροντσένκο λίγο πριν τον θάνατό του το 1955: «Εμείς, οι καλλιτέχνες της αριστεράς, υπήρξαμε οι πρώτοι που εργάστηκαν με τους μπολσεβίκους… Πρώτοι εμείς στολίσαμε τις υπαίθριες εκδηλώσεις. Σχεδιάσαμε πανό, διαφάνειες, εμβλήματα, εμείς οι παλιοί φουτουριστές και φορμαλιστές… Είμαστε εμείς που εξεγερθήκαμε ενάντια στους κανόνες, τις αξίες και τα παραδεδομένα γούστα. Εμείς ήμασταν οι εφευρέτες που βαλθήκαμε να μεταμορφώσουμε τον κόσμο, αντί να χωνεύουμε τη φύση μέσα στους πίνακές μας...». «Ο κυβισμός και ο φουτουρισμός», έλεγε ο *Μάλεβιτς* το 1919, «ήταν οι επαναστατικές μορφές στον τομέα της τέχνης που προαναγγέλλουν την Επανάσταση που έλαβε χώρα το 1917 στην οικονομική και πολιτική ζωή». Ο *Τάτλιν* χρησιμοποιούσε την ίδια γλώσσα: Το όνειρό του να «βγει από τη ζωγραφική» για να εργαστεί «με πραγματικά υλικά και πραγματικούς χώρους» φάνηκε να υλοποιείται, όταν, υπό την εποπτεία του Μαγιακόφσκι, τα εργοστάσια της Πετρούπολης εκτελούσαν την περίφημη «Συμφωνία των Σειρήνων», όπου κάθε καμινάδα της πόλης γινόταν φλάουτο, όμποε ή κλαρινέτο, για να δοξάσει την πρώτη επέτειο της Επανάστασης.

Αυτή η σύντομη περίοδος υπήρξε ο χρυσός αιώνας της πρωτοποριακής τέχνης, ταυτιζόμενης με «την αριστερή τέχνη» και την ίδια την Επανάσταση ακόμη. Οι Μάλεβιτς, Καντίνσκι και Τάτλιν συνεδριάζουν δίπλα στον Λουνατσάρσκι, Λαϊκό Επίτροπο της Δημόσιας Εκπαίδευσης, μέσα στο «Διεθνές Γραφείο των Τεχνών», ένα είδος Κομιντέρν της πρωτοπορίας, για την προετοιμασία μιας διεθνούς διάσκεψης (που δεν θα πραγματοποιηθεί). Ο Καντίνσκι, μέλος του Συμβουλίου Καλών Τεχνών, έχει επίσης έδρα στο Γραφείο των Εκθέσεων και είναι υπεύθυνος για την ίδρυση της Σοβιετικής Ακαδημίας των Τεχνών και των Επιστημών. Ξαναβρίσκουμε όλα τα άλλα ονόματα της αβανγκάρντ ανάμεσα στους επικεφαλής και τους καθηγητές της Σχολής Καλών Τεχνών, της Ακαδημίας και των νέων σχολείων καλλιτεχνικής τεχνικής, των («βκουτέμας»), που αντικαθιστούν τα παραδοσιακά κέντρα εκπαίδευσης:

τους Ροντσένκο και Στεπάνοβα (τη σύζυγό του), την Λιούμποφ Ποπόβα, τον Ελ Λισίτσκι και τους μελλοντικούς εμιγκρέδες: Γιακούλοφ, Σαγκάλ, Μανσούροφ, Ιβάν Πούνι (Jean Pougny), Γιούρι Αννένκοφ, αδελφούς Πέφσνερ... Μεταξύ του 1918 και του 1921, εγκαινιάζονται τριάντα νέα μουσεία και, προς μεγάλο σκάνδαλο των παραστατικών ζωγράφων, οι αφηρημένοι, οι «σουπρεματιστές» και οι «κονστρουκτιβιστές» κυριαρχούν: η νεαρή Δημοκρατία των Σοβιέτ είναι η πρώτη χώρα στον κόσμο όπου η αφηρημένη τέχνη είναι επισήμως ευπρόσδεκτη και καθιερωμένη. Ορισμένοι «αριστεριστές», θα αποπειραθούν μάλιστα να την επιβάλουν ως τη μοναδική «τέχνη του μέλλοντος», ως «την ιδιαίτερη τέχνη του προλεταριάτου».

Αφαίρεση και Ουτοπία

Δεν είναι εδώ η κατάλληλη στιγμή για να μελετήσουμε τις εκλεκτικές συγγένειες που συνέδεαν τη «φουτουριστική» πρωτοπορία με την Επανάσταση, αλλά ίσως υπήρχε μια δομική ομολογία μεταξύ της αφηρημένης αναζήτησης ενός «κόσμου δίχως αντικείμενα» («*gegenstandlose Welt*», για να παραθέσω τον τίτλο του κύριου θεωρητικού έργου του Μάλεβιτς), του κονστρουκτιβιστικού ονείρου της «αλλαγής της ζωής» και της βιβλιακής ουτοπίας του Λένιν. Συσσωρεύοντας παραθέματα του Μαρξ και του Ένγκελς, ο Λένιν είχε υποσχεθεί μια ριζικά νέα κοινωνία αδελφοσύνης και ισότητας, χωρίς αστυνομία, χωρίς μόνιμο στρατό, χωρίς γραφειοκρατία, όπου κάθε μαγείρισσα θα μπορούσε να κυβερνά το κράτος, όπου οι εργαζόμενοι, εργάτες και αγρότες, θα διαχειρίζονταν, σύμφωνα με ένα κοινό εθνικό και, σύντομα, παγκόσμιο σχέδιο, την οικονομία και όπου η γενικευμένη αφθονία θα επέτρεπε να «*μειωθεί κατά τέσσερις φορές ο χρόνος εργασίας των εργατών, εξασφαλίζοντάς τους παράλληλα τέσσερις φορές καλύτερη ζωή*» (Λενιν dixit: βλέπε *Έργα*, 4η έκδ., τόμ. 20, σελ.158). Το αποτέλεσμα ήταν ο πιο θανατηφόρος λιμός που η Ρωσία και η Ουκρανία είχαν γνωρίσει ποτέ από τις επιδρομές των Μογγόλων και μετά, η κατάρρευση της βιομηχανίας, ο θάνατος της κοινωνίας των πολιτών και η γέννηση του ολοκληρωτικού κράτους.

Το 1921-22, η Ρωσία είχε γίνει όντως ένας «κόσμος χωρίς αντικείμενα»: ένα καρφί άξιζε πλέον μια περιουσία και μόνο μετά τον θάνατο του Πατέρα ιδρυτή το σιτάρι –το κατ' εξοχήν «αντικείμενο» σε αυτήν την περίοδο του λιμού– άρχισε να φυτρώνει και πάλι. Αν η «αριστερή τέχνη» ήταν πραγματικά το «ιδεολογικό εποικοδόμημα» της ονομαζόμενης «ηρωικής» περιόδου του «πολεμικού κομμουνισμού», πώς θα μπορούσε να επιβιώσει μετά την κατάρρευση του μεσσιανικού ονείρου;

Ήδη ο Λένιν είχε την τάση να θεωρεί την πραγματικότητα ως μια επικίνδυνη απόκλιση: Αν η πραγματικότητα διέψευδε τον «πολεμικό κομμουνισμό», δεν ήταν επειδή αυτός αποτελούσε ένα τρελό όνειρο που άγγιζε το παραλήρημα, αλλά επειδή η πραγματικότητα ήταν «μικροαστική» και διεφθαρμένη. «Ο εχθρός», έλεγε ο Λένιν, τον Αύγουστο του 1921, όταν ο λιμός προξενούσε εκατομμύρια θύματα στην Ουκρανία και τη Ρωσία, «ο εχθρός δεν είναι πλέον οι ορδές των Λευκών Φρουρών. Ο εχθρός είναι η καθημερινή καταχνιά της οικονομίας σε μια χώρα με μικρή αγροτική παραγωγή, όπου η μεγάλη βιομηχανία έχει καταστραφεί.

Ο εχθρός είναι το μικροαστικό στοιχείο που μας περιβάλλει σαν τον αέρα και διεισδύει επιταχυνόμενα στις γραμμές του προλεταριάτου...» (Τόμ.33, σελ.14). Μπορεί ο αφηρημένος εικονοκλαστισμός να ήταν η πιο κατάλληλη, εκείνη τη στιγμή, μορφή τέχνης, όπου, σύμφωνα με τα πικρά λόγια του *Πάστερνακ,* «η πραγματικότητα φοβόταν και κρυβόταν», και καταλαβαίνουμε απόλυτα την ανησυχία του Μαγιακόφσκι μπροστά στη *ΝΕΠ* και την επιστροφή στη «καταχνιά» της καθημερινότητας:

Σύντροφοι
Δώστε μας μια νέα τέχνη
Ικανή
Να βγάλει τη Δημοκρατία
Από τη λάσπη.

Ο Μαγιακόφσκι είχε λάθος: δεν ήταν οι *ΝΕΡμαν*[3] και οι «κουλάκοι», ήταν η γραφειοκρατία του κόμματος που θα θάψει τη «νέα τέχνη» και ταυτόχρονα θα βάλει τέλος στη *ΝΕΠ*, δηλαδή στην ειρηνική συνύπαρξη του Κράτους και της κοινωνίας. Από το 1930, όλη η πρωτοποριακή τέχνη θα σαρωθεί θαρρείς από μια γιγαντιαία αντεπανάσταση και θα είναι η μετανάστευση που θα προσφέρει την κύρια, αν όχι τη μόνη, ρωσική συμβολή στην τέχνη του εικοστού αιώνα, με τους Καντίνσκι και Σαγκάλ, τον Σουτίν και τους πιστούς του Κικόιν και Κρετιένι, τον Ζάντκιν, τον Αρτσιπένκο, τον Ζαν Πουνί, τον Λεόν Ζακ, τον Μανέ Κατζ, τον Σαρσούν, τον Μανσούροφ, τη Σόνια Ντελονέ, τον Μπέρμαν, τον Τσέλιτσεφ – για να μην αναφέρουμε τους Λανσκόι, Πολιάκοφ, Στάελ και Γκόρκι, έσχατους κληρονόμους του πρώτου αφηρημένου ζωγράφου, Νικόλα Τσουρλιόνις, θανόντα το 1911 στην Αγία Πετρούπολη ...

Όσο για εκείνους που, όπως ο Μάλεβιτς και ο Τάτλιν, παρέμειναν στη χώρα, θα τους απαγορευτεί να εκθέτουν και θα φυτοζωούν στο περιθώριο του επίσημου ακαδημαϊσμού. Τα έργα τους θα ταφούν στα υπόγεια των μουσείων ή σε ημιπαράνομες συλλογές, όπως αυτή του Γεωργίου Κωστάκη. Επί μισό αιώνα, όλη αυτή η ένδοξη περίοδος της ρωσικής τέχνης θα παραμένει συστηματικά αποκεκρυμμένη και διαγραμμένη από τη συλλογική μνήμη. Μια σύγχρονη σοβιετική κριτική (δείτε το: *Le Musée russe* Editions d'Art *Aurora*, 1974) θα μας δώσει δίκιο, με μια επιείκεια πολύ μετασταλινική:

> Υποκειμενικές οπτικές και, ως εκ τούτου, τάσεις φορμαλισμού στην τέχνη, είχαν εξαπλωθεί στη Ρωσία. Αλλά ο αγώνας του προλεταριάτου (sic), μαζί με τις δημοκρατικές παραδόσεις (sic), που παρέμεναν ακλόνητες στους κύκλους των καλλιτεχνών και των διανοουμένων της πρωτοπορίας βοήθησαν (sic) πλήθος μεγάλων ζωγράφων να παραμείνουν στις θέσεις του ρεαλισμού…

Στο υπόστρωμα αυτής της φανταστικής υποστροφής της τέχνης που υπονοεί (και απεικονίζει) αυτό το κείμενο, βρίσκονται τρία σημαντικά γεγονότα της δεκαετίας του τριάντα που δεν έπαψαν να σηματοδοτούν τη σοβιετική ζωή στις επόμενες δεκαετίες: η απολίθωση του μαρξισμού σε ένα ενιαίο δόγμα σωτηρίας που αγκάλιαζε το σύνολο της κουλτούρας, η πανωλεθρία της κολεκτιβοποίησης και η μεγάλη τρομοκρατία του 1936-1938. Τότε

[3] (Ρωσικά: Нэпманы, Nepmani) ήταν οι επιχειρηματίες που εκμεταλλεύτηκαν τις ευκαιρίες για ιδιωτικό εμπόριο και μεταποίηση μικρής κλίμακας στο πλαίσιο της Νέας Οικονομικής Πολιτικής (ΝΕΡ, 1921-1928). (σ.τ. μ.)

ήταν που το ψέμα ήρθε στη ρωσική γη. Γράφει ο Πάστερνακ (*Δόκτωρ Ζιβάγκο*):

> Η κολεκτιβοποίηση υπήρξε ένα λάθος, μια αποτυχία. Δεν μπορούσαμε να το παραδεχτούμε. Για να αποκρύψουμε την αποτυχία, χρειάστηκε να προσφύγουμε σε όλα τα δυνατά μέσα εκφοβισμού ώστε να αφαιρέσουμε από τον λαό τη συνήθεια να κρίνει και να σκέπτεται, να τον αναγκάσουμε να βλέπει ό,τι δεν υπήρχε και να αποδείξουμε το αντίθετο του προφανούς. Εξ ου και η άνευ προηγουμένου βαναυσότητα της τρομοκρατίας, η ψήφιση ενός συντάγματος προοριζόμενου να μην εφαρμοστεί, η παραχώρηση εκλογών που δεν είχαν σχέση με εκλογές. Και, όταν ξέσπασε ο πόλεμος, η πραγματικότητα της φρίκης του, του κινδύνου που μας έκανε να διατρέχουμε, του θανάτου με τον οποίο μας απειλούσε, ήταν κάτι το θετικό σε σύγκριση με την απάνθρωπη κυριαρχία του φανταστικού. Μας πρόσφερε μια ανακούφιση, καθώς περιόριζε τη μαγική δύναμη του νεκρού γράμματος. Οι κατάδικοι δεν ήταν οι μόνοι που ξαφνικά ανέπνευσαν πιο ελεύθερα, πιο βαθιά. Όλοι, χωρίς εξαίρεση, στα μετόπισθεν και στο μέτωπο, αισθάνθηκαν μια αληθινή ευτυχία ορμώντας μεθυσμένοι στη χοάνη ενός τρομερού αγώνα, θανάσιμου και σωτήριου.

Για να καταλάβουμε το τι σήμαινε η «απάνθρωπη κυριαρχία του φανταστικού» για περισσότερο από ένα τέταρτο του αιώνα, ας φανταστούμε πρώτα απ' όλα τα πιο εύφορα εδάφη του κόσμου ρημαγμένα επί δύο χρόνια (1932-1933), από τον πρώτο τεχνητό λιμό στην ιστορία. Μια αγροτιά (η πλειονότητα του πληθυσμού) αποδεκατισμένη από τις εκτοπίσεις, απαλλοτριωμένη από τη βία, δεμένη στη γη από το σύστημα των εσωτερικών διαβατηρίων, αναγκασμένη να παρέχει υποχρεωτικά στο κράτος το σύνολο σχεδόν των προϊόντων της εργασίας της: Πρόκειται για την «αποκουλακοποίηση» και την «κολεκτιβοποίηση» της υπαίθρου (1929-1935).

Ας φανταστούμε μια τεράστια, αντίστροφη επιλογή, που μετέτρεψε τον πληθυσμό (συμπεριλαμβανομένων των παιδιών) σε εθελούσιους πληροφοριοδότες, συμπεριλαμβάνοντας ένα κυνήγι μαγισσών και καταλήγοντας στην εξόντωση της πολιτικής, στρατιωτικής, επιστημονικής, λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής ελίτ της χώρας: Είναι η Μεγάλη Εκκαθάριση του 1936-38.

Ας φανταστούμε εκατομμύρια χιλιομέτρων αγκαθωτού σύρματος να ξετυλίγεται, να διασταυρώνεται, να διαπλέκεται για να καλύψει ολόκληρες επαρχίες και να οδηγήσει εκατομμύρια αθώων ανθρώπων σε εξόντωση μέσω της εργασίας. Είναι το Γκουλάγκ, που ιδρύθηκε τον Απρίλιο του 1919: το καθεστώς που είχε υποσχεθεί να καταργήσει την αστυνομία, κατέληξε να τη μετατρέψει σε έναν από τους μεγαλύτερους επιχειρηματίες όλων των εποχών.

Ας φανταστούμε ένα κόμμα μοναδικό κάτοχο της Αλήθειας, το οποίο εγκαθιστά έναν στρατό υπαλλήλων σκοταδιστών, τρομοκρατημένων τρομοκρατών και διωκόμενων διωκτών σε διευθυντικές θέσεις σε όλα τα «μέτωπα» του πολιτισμού, παρέχοντάς του την εξουσία να αναθεματίζει όλες τις συμβολές της επιστήμης και της «αστικής»τέχνης. Είναι η βασιλεία του «diamat» (:«διαλεκτικός υλισμός»).

Για παράδειγμα, ας φανταστούμε μια συμμορία τσαρλατάνων και δεσμοφυλάκων να βασιλεύει, επί τριάντα χρόνια, στη βιολογία, τη γεωπονία, τη ζωο-

τεχνία, τα ιδρύματα ανώτατης εκπαίδευσης και έρευνας, καθώς και να διαθέτει όλα τα μέσα αυτοπροβολής, παραπληροφόρησης και εκφοβισμού που παρέχονται από το «πιο δημοκρατικό σύνταγμα στον κόσμο».

Ας φανταστούμε τους εκλεκτούς του έθνους (εκλεγμένους με πλειοψηφία 99,99%) παρασυρμένους από τις υποσχέσεις (μεταξύ άλλων: σοδιές-θαύμα και «αναζωογόνησης με λουτρά σόδας») αυτών των νέου τύπου μαφιόζων, να τους προσφέρουν τη δυνατότητα όχι μόνο να επιβάλλουν τις αερολογίες τους, αλλά και να καταδιώκουν, ή ακόμη και να εξοντώνουν, τους αληθινούς επιστήμονες.

Ας φανταστούμε λοιπόν τον Ζακ Μονό να πεθαίνει στη φυλακή (όπως οι Βαβίλοφ, Καρπετσένκο, Λεβίτσκι, Γκοβόροφ), τους βραβευθέντες με Νόμπελ (όπως οι Αγκόλ, Λέβιτ, Μέιστερ, Τουλάικοφ, κ.λπ) να ωθούνται στην αυτοκτονία (όπως ο Σαμπίνιν), να τους απαγορεύουν τη δημοσίευση των ερευνών τους (όπως στο σύνολο των σοβιετικών γενετιστών), να κλείνουν τα εργαστήριά τους, να καταστρέφουν τα έργα τους.

Ας φανταστούμε ακόμα εξαθλιωμένους αγρότες να αναγκάζονται από την *Κόζα Νόστρα* να φυτέψουν κοκοφοίνικες στο Σαμονί, για να αποδείξουν υποτίθεται τις θαυματουργές ιδιότητες της πιο προοδευτικής θεωρίας του κόσμου. Δισεκατομμύρια να καταβροχθίζονται σε τρελά σχέδια, εμπνευσμένα θαρρείς από κάποιον Καλιόστρο μιας υπονομαρχίας. Μια στρατιά από παραχαράκτες –ψευδοπειραματιστές, ψευδοστατιστικοί, ψευδολογιστές, ψευδοδημοσιογράφοι, ψευδοζωγράφοι, ψευδογλύπτες, ψευδοσκηνοθέτες–, να χρησιμοποιούνται για να κρύψουν τα καταστροφικά αποτελέσματα της επιχείρησης και να τα μετατρέψουν σε θριάμβους.

Ας φανταστούμε, τέλος, τον αρχηγό της συμμορίας (τον Λισένκο) μεταμορφωμένο σε εθνικό ήρωα, να λιβανίζεται από τους «προοδευτικούς» όλου του κόσμου.

Χιλιάδες μαφιόζοι του είδους του Λισένκο ενέσκηψαν σε όλους τους τομείς της γνώσης, ρίχνοντας ανάθεμα στη μαθηματική λογική, την κυβερνητική, τον «μενσεβικίζοντα ιδεαλισμό» του Αϊνστάιν, τις «διαολιές» της κυματικής μηχανικής, τον Φρόιντ ή τον Κέινς, τον «αντικειμενισμό» των επιστημόνων, καθώς επίσης και τον «υποκειμενισμό» των καλλιτεχνών· υποσχόμενοι τον θάνατο των διεθνούς φήμης λογίων όλων των υπαρκτών και φανταστικών τομέων, από την οικονομία (Κοντράτιεφ, Τσαγιάνοφ) ως την ιατρική (Κόλτσμαν), περνώντας από τη μαρξολογία (Ριαζάνοφ) ή την ιστορία της τέχνης των στεπών (Τεπλούκχοφ). Όμως, αυτό που υπήρξε ο λισενκισμός για τη βιολογία, δηλαδή μια απάτη και μια άχρηστη ανθρωποκτονία, υπήρξε και ο «ρεαλισμός», ο αποκαλούμενος ειρωνικά «σοσιαλιστικός», για τα γράμματα και τις τέχνες.

Ο «σοσιαλιστικός ρεαλισμός», ή η εκμηδενιστική ηγεσία του μηδενός

Ας φανταστούμε *λοιπόν* τον Κλοντέλ και τον Σεντ-Τζον Περς να φιμώνονται και να σέρνονται μέσα στη λάσπη όπως έγινε με τον Πάστερνακ και την Αχμάτοβα από τον Ζντάνοφ και τους βασιβουζούκους του. Ας φανταστούμε τον Μπρετόν, τον Ελυάρ, τον Αραγκόν να εξαναγκάζονται στην αυτοκτονία, όπως ο Εσένιν, ο Μαγιακόφσκι, η Τσβετάγιεβα, ο Πιαστ, ο Σομπόλ, ο Ταμπιτζέ. Ο Ζαν Βιλάρ να πεθαίνει από

βασανιστήρια όπως ο Μέγερχολντ (η σύζυγός του, διάσημη ηθοποιός, χάθηκε μυστηριωδώς δολοφονημένη). Οι Μοριάκ, Μαλρό, Ζουβ ή Ρεβερντί να τουφεκίζονται όπως ο Γκουμίλιεφ, και οι σπουδαιότεροι ποιητές ή συγγραφείς της γλώσσας γίντις να πεθαίνουν στη φυλακή ή στην εξορία, όπως οι Μάντελσταμ, Πάουλ Βασίλιεφ, Αλέξης Γκάστιεφ, Νικολάς Κλούγιεφ, Μπόρις Πίλνιακ, Ισαάκ Μπαμπέλ και *πολλές εκατοντάδες* άλλοι. Ας φανταστούμε τους επιζώντες να ζουν μέσα στον τρόμο του χτυπήματος της πόρτας τα μεσάνυχτα, να θάβουν τα χειρόγραφά τους που, έτσι κι αλλιώς, δεν θα δημοσιεύονταν, όπως ο Μπουλγκάκοφ ή ο Πλατόνοφ, αναγκασμένοι να τα αποκηρύσσουν... Γιατί να συνεχίσω; Κανένα φασιστικό καθεστώς δεν εξολόθρευσε έναν τόσο μεγάλο αριθμό από μαρξιστές, επιστήμονες, λόγιους και καλλιτέχνες, όσο το σταλινικό καθεστώς. Αλλά είναι στον χώρο των εικαστικών τεχνών που η «μαγική εξουσία» (ή μάλλον η εκμηδενιστική) του «νεκρού γράμματος» και της «απάνθρωπης ηγεμονίας του φαντασιακού» εκδηλώθηκαν με μεγαλύτερη σαφήνεια.

Κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, είδαμε Γερμανούς ιστορικούς τέχνης να διεκδικούν για τον γερμανισμό την πατρότητα της γοτθικής τέχνης, ενώ η Ιατρική Ακαδημία του Παρισιού παρουσίαζε την «πολυχεσία» [(polychesie),υπερβολική αφόδευση] και τη «βρωμίδροση»[(bromidrosis) κακή οσμή], ως ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της γερμανικής φυλής. Στην εποχή μας της ολοκληρωτικής κινητοποίησης, αυτές οι συμβατικές μορφές εθνικιστικού παραληρήματος δεν επαρκούν πλέον. Ο πόλεμος πρέπει να παρουσιάζεται με τα μανιχαϊκά χρώματα ενός εσχατολογικού Αρμαγεδδώνα που θα καθορίσει την «τελική λύση» στο θέμα των «τάξεων» και των «φυλών». Έτσι, στις ναζιστικές αερολογίες για την «παρακμιακή και εβραιοποιημένη τέχνη» των «παρακμιακών δημοκρατιών» αντιστοιχούν τα «μαρξιστικά-λενινιστικά» αναθέματα ενάντια στην κουλτούρα του «καπιταλισμού σε αποσύνθεση».

Ήδη από το 1934, ο Μπορίς Σουβαρίν σημείωνε έκπληκτος την εμφάνιση στα σοβιετικά μουσεία επεξηγηματικών πινακίδων βάσει των οποίων οι Ρενουάρ και Ντεγκά αντιπροσωπεύουν τον «εκφυλιζόμενο καπιταλισμό», ο Σεζάν «την εποχή της βαριάς βιομηχανίας» και ο Γκωγκέν «την αποικιακή πολιτική». Αυτή η «υλιστική» εξήγηση έφτασε στον παροξυσμό της μετά τα ουκάζια (:διατάγματα) του Ζντάνοφ (1946). Ως ανώτατος κριτικός τέχνης, το Κόμμα έκλεισε το Μουσείο Ιμπρεσιονιστών (1947), ενώ οι επιστρατευμένοι «ιδεολόγοι» ξεκίνησαν πόλεμο εναντίον όλων των εκδηλώσεων της μοντέρνας τέχνης, από την τζαζ, «παρακμιακή τέχνη ασυμβίβαστη με τη φωτεινή και αισιόδοξη στάση του σοβιετικού ανθρώπου», μέχρι την αφηρημένη τέχνη και την αρχιτεκτονική του Λε Κορμπιζιέ. Έτσι, έσπασαν βάναυσα οι αμέτρητοι δεσμοί που συνέδεαν τη Ρωσία με την Ευρώπη και με τον σύγχρονο πολιτισμό. Η «λενινιστική» ορθοδοξία δεν είχε καμία δυσκολία να υποτάξει τον μαρξιστικό μύθο της εκλεκτής τάξης στον σλαβόφιλο μεσσιανισμό. Η αναγνώριση οποιασδήποτε αξίας στη δυτική κουλτούρα ήταν μια βαριά αμαρτία «αστικού κοσμοπολιτισμού» και «γονυκλισίας στο εξωτερικό», ενώ, αν πιστέψουμε τον *Μπολσεβίκο* (θεωρητική επιθεώρηση), «το ζήτημα της προτεραιότητας της ρωσικής επιστήμης, λογοτεχνί-

ας και ρωσικής τέχνης», ήταν «ένα από τα κρίσιμα σημεία του αγώνα του σοσιαλισμού ενάντια στον καπιταλισμό».

Θα χρειαζόταν ένας μεγάλος τόμος για να δώσουμε μια πλήρη δειγματοληψία αυτού του χωρίς προηγούμενο *Kulturkampf* σε καιρό ειρήνης. Ιδού ωστόσο μερικά μαργαριτάρια που συγκέντρωσε ο *Γιούρι Ανένκοφ*, ο προσωπογράφος των ηγετών της Επανάστασης, που μετανάστευσε στη Δύση, όπως και τόσοι άλλοι: «Είναι απαραίτητο να ενσταλάξουμε στους καλλιτέχνες ένα φλογερό μίσος για τα παραμικρά σημάδια συμπαθητισμού (sic) για τη διεφθαρμένη κουλτούρα της Δύσης». «Για να βεβαιωθούμε ότι η Δύση είναι σάπια, αρκεί να δούμε τους πίνακες του Σουτίν, ο οποίος δεν ζωγραφίζει παρά σάπιο κρέας». «Οι Μανέ, Σεζάν, Ματίς και Βαν Γκογκ ζωγραφίζουν πτώματα, αφού βλέπουμε μόνο λεκέδες χρωμάτων στη θέση των ματιών» (βλ. περιοδικό *Preuves*, No 15, Μάιος 1952). Αλλά αναμφισβήτητα το βραβείο ανήκει στον Κεμένοφ, τότε πρόεδρο του V.O.K.S. (Πολιτιστικές σχέσεις με το εξωτερικό) και συγγραφέα μιας χρηστομάθειας που μοιράστηκε σε εκατομμύρια αντίτυπα, με τίτλο *Οι δύο πολιτισμοί* (1949). Ιδού, τυχαία, μερικές από τις εκτιμήσεις του.

> *Κυβισμός*: Ένα από τα χαρακτηριστικά της αντιδραστικής αστικής τέχνης της εποχής του ιμπεριαλισμού είναι ο επιθετικός αντιουμανισμός του (...). Αυτός ο αντιουμανισμός τείνει να πνίξει εντελώς την αίσθηση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, και να υποβάλει στον άνθρωπο της εργασίας την ιδέα ότι δεν είναι παρά μια παράθεση διαφορετικών στοιχείων ενός μηχανισμού. Από αυτή την κεντρική ιδέα προκύπτει και η αναπαράσταση του ανθρώπου με κινούμενους όγκους, αναπαράσταση που προτιμάται από μια αστική τέχνη όπως ο κυβισμός.
>
> *Πικάσο*: Δεν δημιουργεί τα αποκρουστικά και απωθητικά έργα του με σκοπό να διεγείρει το μίσος των θεατών για τις δυνάμεις της αντίδρασης, αλλά για να κάνει την αισθητική απολογία του καπιταλισμού. Ο Πικάσο ισχυρίζεται ότι η τέχνη είναι «το ψέμα που μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε την αλήθεια». Σε αυτό το κήρυγμα του ψεύδους (...) αναγνωρίζουμε την πιο βαθιά ταξική ιδεολογία της αντιδραστικής μπουρζουαζίας.
>
> *Το σύνολο της μοντέρνας τέχνης*: Αναλύοντας τη σύγχρονη αστική τέχνη, είναι αδύνατο να καθορίσουμε αν ένας πίνακας είναι το έργο ενός παράφρονα ή ενός καλλιτέχνη που προσποιείται την τρέλα και μιμείται τον πρώτο για να κάνει περιουσία. Πράγμα που δεν έχει την παραμικρή σημασία (...). Οι άνθρωποι των μελλοντικών γενεών θα αποκαλύψουν τα έργα των Πικάσο, Σαρτρ, Ζακ Λιπσίτς, Χένρι Μουρ, Αλεξάντερ Κάλντερ, Ζοάν Μιρό, Πάουλ Κλέε, Πιετ Μοντριάν και άλλων καλλιτεχνών που τους μοιάζουν. Και για να αναλύσουν όλη αυτή την παραγωγή, οι υγιείς και φυσιολογικοί άνθρωποι του μέλλοντος δεν θα απευθύνονται σε κριτικούς τέχνης, αλλά σε κάποιον ψυχίατρο.

Για συγγραφείς όπως οι Τάρσις, Μεντβέντεφ ή Πλιούστς, αλλά και για ζωγράφους όπως ο Ρότενμπεργκ ή η Βαλεντίνα Σαπίρο, πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπόψη αυτή την έκκληση για «ψυχίατρο». Αλλά τι θα μπορούσε να είναι το αποτέλεσμα αυτής της «αισθητικής», ή μάλλον αυτής της γενικευμένης αναισθησίας, αν όχι το μηδέν; Η αστυνομική απαγόρευση της πρωτοποριακής τέχνης, η αποκήρυξη κάθε ζωντανής τέχνης του παρελθό-

ντος ή του παρόντος (ποιος δεν θυμάται τον ακαδημαϊκό Γερασίμοφ που δήλωνε ότι, όσο θα ζούσε, οι αίθουσες των ιμπρεσιονιστών θα παρέμεναν για πάντα απαγορευμένες για το κοινό;), η συστηματική παραπληροφόρηση σχετικά με τις τάσεις της σύγχρονης τέχνης, δεν οδήγησαν σε καμιά «νεοκλασική» αντίδραση, αλλά κατέληξαν, όπως ήταν αναμενόμενο, σε ένα είδος μη τέχνης, σε έναν κενό ακαδημαϊσμό, που δεν αξίζει ούτε καν το όνομα του καμουφλάζ. Και εδώ φανερώνεται η ουσιαστική διαφορά μεταξύ του ναζισμού και του σταλινισμού.

Ο ναζιστικός εγκωμιασμός των ψευδοζωτικών αξιών του αίματος και του εδάφους είχε βρει στη γλυπτική του Άρνο Μπρέκερ (Breker) μια σχετικά πρόσφορη έκφραση, αλλά είναι, ίσως, στα χιτλερικά αρχιτεκτονικά και πολεοδομικά σχέδια, που η ανθρωποκτόνος ουσία του ναζισμού διατυπώθηκε και *επιβεβαιώθηκε* με τον σαφέστερο τρόπο: η γενοκτονική βούληση που το καθεστώς εφάρμοζε «μέσα στη νύχτα και την καταχνιά», εμφανιζόταν στο φως της ημέρας σε αυτές τις αρχιτεκτονικές κατασκευές, κολοσσιαίες, αφάνταστα υπεράνθρωπες και πραγματικά απάνθρωπες. Η Αψίδα του Θριάμβου που φαντάστηκε ο Χίτλερ θα μπορούσε να περιέχει σαράντα εννέα φορές την Αψίδα του Θριάμβου του Παρισιού. Από την κορυφή αυτών των σούπερ πυραμίδων, οι άνθρωποι δεν ήταν ορατοί παρά μόνο ως μάζες και ως μυρμήγκια. Μπορεί κανείς να δει εκεί μια «αληθινή» έκφραση της θεμελιώδους αλήθειας του συστήματος.

Ο ψευδοσοσιαλιστικός ολοκληρωτισμός μπήκε και αυτός στον πειρασμό του κολοσσιαίου, αλλά, κατ' εξοχήν είναι μέσα από το ψεύδος του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού», που καταδεικνύει την αναλήθεια του μπροστά σε όλους. Για ένα τρίτο του αιώνα (τουλάχιστον), η τέχνη, ή μάλλον ό,τι πήρε τη θέση της τέχνης, καταδικάστηκε να παράγει μαζικά καθρέφτες μιας ανύπαρκτης πραγματικότητας, αντικατοπτρισμούς που δεν μπορούσαν να εμφανιστούν παρά μόνο στον άδειο ουρανό της ερήμου, για να εξαφανιστούν αμέσως στο μηδέν. Είναι αυτό το μηδέν –και όχι μόνο το απλό γεγονός της αστυνομικής καταπίεσης– που εξηγεί τη φανταστική στειρότητα της επίσημης μη τέχνης. Όπως σημείωνε ο Αντρέι Σινιάφσκι («*Τι είναι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός*;», *Esprit*, Φεβρουάριος 1959): «Η τέχνη δεν φοβάται ούτε τη δικτατορία, ούτε την αυστηρότητα, ούτε την καταστολή, ούτε καν τον συντηρητισμό ή το κλισέ. Όταν χρειαστεί, η τέχνη είναι αυστηρά θρησκευτική, ηλίθια κρατιστική, χωρίς ατομικότητα, και παρ' όλα αυτά μπορεί να είναι μεγάλη. Ενθουσιαζόμαστε μπροστά στο στιλ της αρχαίας Αιγύπτου, με τις ρωσικές εικόνες, με το φολκλόρ. Η τέχνη είναι αρκετά ρευστή για να τοποθετηθεί στο κρεβάτι του Προκρούστη που της προτείνει η ιστορία». Ναι, η τέχνη μπόρεσε να υπάρξει κάτω από τα πιο καταπιεστικά, τα πιο γραφειοκρατικά, τα πιο αδιάλλακτα καθεστώτα. Αλλά υπάρχει ένα πράγμα που δεν μπορεί να αντέξει: το τίποτα, το μηδέν.

Σε σχέση με αυτό το τίποτα, κάθε μορφή *αληθινής* τέχνης εμφανίζεται ως αποστασία και στασιασμός. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια αντίσταση και μια αναγέννηση. Και είναι αυτή η αντίσταση-αναγέννηση που εξηγεί το όχι λιγότερο φανταστικό μένος με το οποίο οι φύλακες του μηδενός ανταπάντησαν στις εκδηλώσεις της νέας ζωής που πολλαπλασιάζονται σε *όλους* τους τομείς, μετά

τον θάνατο και την damnatio memoriae του Στάλιν. Δεν φταίει το ότι είναι «στασιαστές» οι καλλιτέχνες, που αναφέραμε εδώ, και γι' αυτό καταδιώχθηκαν, στερήθηκαν τα μέσα εργασίας τους (με την πιο βασική έννοια), απαγορεύθηκε να εκθέτουν έργα τους, τους αντιμετώπισαν ως «παράσιτα» και «εκφυλισμένους», καταδικάστηκαν σε καταναγκαστική εργασία (όπως ο ζωγράφος Σβεσνίκοφ ή ο σκηνοθέτης Παρατζάνοφ), εκδιώχθηκαν από την πατρίδα τους, καταδικάστηκαν σε εσωτερική εξορία, δηλαδή δολοφονήθηκαν (όπως συνέβη, ίσως, στην περίπτωση του αξιαγάπητου Εβγκένι Ρούκιν). Φταίει απλώς το ότι *υπήρχαν* και, ότι, υπάρχοντας, έστρεφαν την πλάτη τους στο ψέμα. Ή, όπως είπε ο Σολζενίτσιν, «όταν οι άνθρωποι στρέφουν την πλάτη στο ψέμα, το ψέμα παύει απλώς και εντελώς να υφίσταται. Όπως μια μεταδοτική ασθένεια, δεν μπορεί να υπάρξει παρά μόνο σε μια συνάθροιση ανθρώπων»…

Ο αντεστραμμένος καθεδρικός

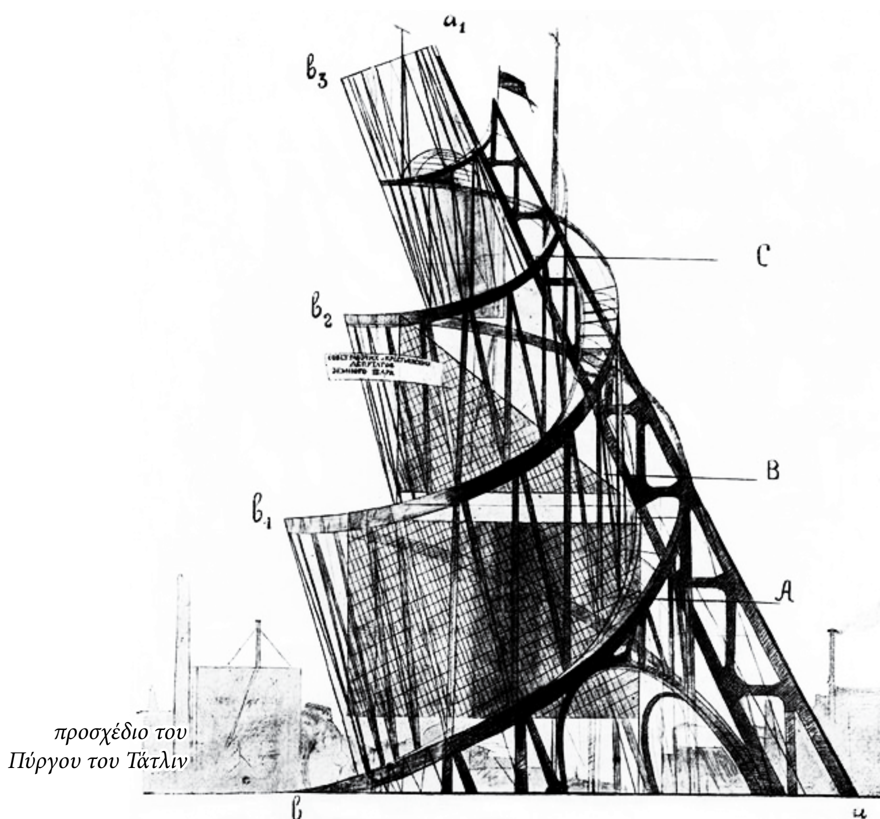
Το 1920, ο Τάτλιν σχεδίασε το μεγαλειώδες έργο ενός μνημειακού πύργου που θα ήταν τόσο η έδρα της Τρίτης Διεθνούς, όσο και η υλοποίηση του εσχατολογικού ρίγους της εποχής. Ένα σπιράλ από σίδερο και γυαλί, ύψους τετρακοσίων μέτρων, ο πύργος αυτός θα περιελάμβανε τρία επάλληλα κτήρια –έναν κύλινδρο, μια πυραμίδα και μια σφαίρα–, το καθένα κινούμενο ανεξάρτητα από το άλλο εκ περιτροπής, για ένα έτος, ένα μήνα, μια μέρα, και με στόχο να γιορτάσει την πραγματοποίηση της ουτοπίας, τον θρίαμβο της Βούλησης επί της Βαρύτητας και την αδελφική ένωση όλων των λαών της «Δημοκρατίας των ελεύθερων και ισότιμων εργαζομένων» που ονειρεύτηκε ο Μαρξ. Αυτός ο πύργος δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, για τον πολύ απλό λόγο ότι ήταν ανέφικτος και λειτουργικά παράλογος.

Δέκα χρόνια αργότερα, όταν η χώρα ξεκινούσε την αιματηρή περιπέτεια της «κολεκτιβοποίησης» και της εκβιομηχάνισης, ο Αντρέι Πλατόνοφ έδινε μια νέα εκδοχή στο σχέδιο του Τάτλιν. Σε μια φανταστική, αδημοσίευτη νουβέλα –καθόλου τυχαία!– με τον τίτλο «Ο Λάκκος» (δημοσιεύτηκε στα ρωσικά από το *Flegoti Press,* το 1969), περιέγραφε την οικοδόμηση του «Οίκου του Προλεταριάτου» – φωτεινό κοινοτικό Παλάτι το οποίο θα στεγάσει κάποια μέρα το σύνολο της «εργατικής τάξης», μετά την απαλλοτρίωση των απαλλοτριωτών και την εξαφάνιση κάθε εκμετάλλευσης και καταπίεσης. Η «ανασκαφή» είναι η εκσκαφή των θεμελίων αυτού του οικοδομήματος – η οποία θα συνεχίζεται επ' αόριστον, διότι το πρόγραμμα αναδιατυπώνεται συνεχώς και διευρύνεται από τις αρχές. Στο ξεκίνημα, αφορούσε τη στέγαση τη τοπικής εργατικής τάξης. Κατόπιν, ολόκληρης της σοβιετικής εργατικής τάξης. Τέλος, το παγκόσμιο προλεταριάτο στο σύνολό του θα έπρεπε να στεγάζεται στο ολοένα και μεγαλύτερο και ψηλότερο οικοδόμημα. Για να τεθούν τα θεμέλια αυτού του νέου Πύργου της Βαβέλ, οι κατασκευαστές θα αναγκάζονταν να χωθούν όλο και βαθύτερα στα έγκατα της γης, μέσα από τους τάφους των προγόνων, μέσω διαδοχικών γεωλογικών στρωμάτων, και το αποτέλεσμα θα ήταν ένας καθεδρικός από την ανάποδη: Η δημιουργία όχι του Μεγάρου του Παγκόσμιου Προλεταριάτου, αλλά ενός τεράστιου κρατήρα στον πυθμένα του οποίου μάζες, όλο και πιο μεγάλες, εργατών, σκάβουν

ακόμα και για πάντα.

Έχει περάσει μισός αιώνας από τότε που ο Πλατόνοφ διατύπωσε την εφιαλτική Δυστοπία του. Εκατομμύρια ζωές καταβροχθίστηκαν στην κατασκευή αυτού του Παλατιού που, αντί να υψωθεί προς τους ουρανούς, βυθίζεται όλο και περισσότερο προς το κέντρο της γης, διασχίζοντας τους δαντικούς κύκλους που περιγράφει ο Σολζενίτσιν. Την εποχή του Στάλιν, νομίζαμε ότι είχαμε φθάσει στο *anus mundi*, αλλά όχι! Οι σχεδιαστές αποφάσισαν ότι ήταν απαραίτητο να συνεχίσουμε να σκάβουμε προς την κατεύθυνση του μηδενός. Όμως, τώρα, χιλιάδες και δεκάδες χιλιάδες γενναίοι άνθρωποι βρήκαν τη δύναμη να αντισταθούν στο κάλεσμα της αβύσσου και να ανέβουν στην επιφάνεια για να αναπνεύσουν τον ελεύθερο αέρα και να ξαναβρούν την αλήθεια και την πραγματικότητα του κόσμου μας. Δεν γνωρίζουμε πόσοι άλλοι κάνουν *αυτή τη στιγμή* το ίδιο ταξίδι και επιστρέφουν στο φως. Αυτοί οι αντιστεκόμενοι και αυτοί οι αναγεννώμενοι (η λέξη είναι της Λύδια Μαστέρκοβα) μιλούν μια γλώσσα πολύμορφη και συχνά επίσης αντιφατική προς τη δική μας, αλλά είτε παραμένουν εκεί, είτε διώχνονται από την πατρίδα τους, έχουν κάτι κοινό μεταξύ τους που μπορούμε να το ζηλεύουμε: είναι εκεί για να εκφράσουν το φως.

Μετάφραση από τα γαλλικά:
Στράτος Ιωαννίδης



προσχέδιο του Πύργου του Τάτλιν